Rok II. Lwów — Warszawa, 4. Listopada 1919. Nr. 3.

GAZETA MUZYCZNA

WYCHODZI DWA RAZY W MIESIĄCU.

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:
G. SEYFARTHA MAGAZYN NUT
LWÓW, AKADEMICKA L. 6.

CENA PRENUMERATY
wraz z przesyłką pocztową:

Rocznie:	K . . 80·—	Marek . .	48·—
Półrocznie:	K . . 40·—	Marek . .	24·—
Kwartalnie:	K . . 20·—	Marek . .	12·—

MUZYKA
pod opieką Ministerstwa Sztuki i Kultury.

II.

Zachowując porządek poprzednio już przyjęty, zwracamy się do referatu szkolnictwa ogólno-kształcącego, oraz specjalnie muzycznego niższego i średniego. Otóż tu na wstępie zaznaczyć wypada, iż Ministerstwo Sztuki w sprawie muzyki w szkolnictwie ogólnokształcącem przeprowadziło wspólnie obrady z Ministerstwem Wyznań i Oświecenia, wynikiem zaś tychże było ułożenie typowego programu dla szkół powszechnych. W programie tym uznano konieczność traktowania śpiewu na równi z innemi przedmiotami — naukowo i metodycznie, A więc postąpiły Ministerstwa w tem zupełnie według uchwały ankiety zwołanej przez Radę szkolną w roku 1914 we Lwowie. Dla szkół elementarnych i średnich ogólno-kształcących opracowano dwa wzory programów nauki śpiewu, która odtąd ma polegać na podstawie systematycznie prowadzonej nauki solfeżu, t. j. na nauce myślenia dźwiękami. W pierwszych latach nauki, piosenki mają odgrywać rolę żywych przykładów, ale mechaniczne ich powtarzanie za nauczycielem grającym na fortepianie dopuszczone nie będzie. Nauczyciel powinien się posługiwać przedewszystkiem własnym głosem, albo też grą na skrzypcach. Nauka ta ma postępować stopniowo, w ostatnich zaś latach, młodzież powinna się zapoznawać z arcydziełami swojskiej i obcej literatury wokalnej. Rozumie się, że może tu być mowa jedynie o rzeczach oryginalnych; wszelkie przeróbki są wykluczone.

Tu nasuwa się myśl o śpiewnikach. Nie posiadamy ich w pożądanej jakości, potrzeba zatem ułożenia takiego śpiewnika wysuwa się na pierwszy plan. Musi on przedewszystkiem odpowiadać systemowi nauki solfeżu i śpiewu, wprowadzonemu do szkoły niższej i średniej, a następnie musi posiadać bezwzględną wartość literacko-muzyczną. Na jedno i drugie będą władze wielki kłaść nacisk, niemniej jak i na prozodję t. j. zgodność akcentów muzycznych z akcentami literackiemi. Co do wprawy w intonowaniu, to uzyskaną ona być może jedynie przez należyte stopniowanie trudności w pieśniach tak ułożonych, aby interwały coraz trudniejsze występowały w metodycznie obmyślanym porządku. Zwolna ma również jednogłosowość pieśni wzrastać w wielogłosowość, rozumie się również stopniowo.

W związku z reformą nauki śpiewu w szkole ogólno-kształcącej stoi projekt Ministerstwa utworzenia specjalnych dwuletnich kursów dla nauczycieli muzyki w szkołach

ogólno-kształcących. Projekt ten oparty na obszernym i zawodowo opracowanym programie złożono gotowy w wydziale. Ale będzie on mógł być zrealizowany dopiero z chwilą zatwierdzenia nowego budżetu. Ramy dotychczasowego budżetu były nietylko o wiele za szczupłe dla realizacji tego projektu, lecz w ogóle krępowały działalność wydziału w udzielaniu czynnej pomocy szkołom zasługującym na subwencję, w popieraniu kół samopomocy uczniów, w przyznawaniu zapomogi i subsydjów wybitniejszym uczniom niemającym środków na kształcenie się i t. d. Stosunek ten niestety paraliżuje najlepsze chęci Ministerstwa Sztuki, które w zupełnej zależności od Ministerstwa Skarbu, nie może rozwinąć żadnej szerszej akcji i na każdym nieledwie kroku utykać musi. Gdyby istniała najzupełniejsza niemożność wydatkowania na rzecz sztuki, a nam tu idzie przedewszystkiem o muzykę i nie o tę zbytkowną, która sama pomódz sobie może, lecz o tę skazaną na walkę, to jeszcze możnaby na cierpliwość się zdobyć, lecz tak nie jest, bo są pozycje w budżecie, które niewątpliwie mogłyby na rzecz widocznie niedość uznawaną pewną ofiarę ponieść. Mimo to Ministerstwo dopomogło już do utworzenia dwu szkolnych bibliotek i wypożyczalni nut: przy bratniej pomocy uczniów Wyższej szkoły muzycznej im. Fr. Szopena w Warszawie (Warszawskie Towarzystwo muzyczne) i w Liceum muzycznem Heleny Kijeńskiej w Łodzi, co wobec dzisiejszej drożyzny nut miało istotnie praktyczne znaczenie swoje.

Co do prywatnych szkół muzycznych, to Ministerstwo Sztuki roztoczyło należytą kontrolę nad niemi, jako, że na mocy rozporządzenia Ministerstwa Sztuki i Kultury z dnia 7. czerwca 1919 („Monitor“ Nr. 137 dnia 23. czerwca 1919) „zwierzchni nadzór nad szkołami muzycznemi należy do Ministerstwa Sztuki i Kultury“ (patrz Nr. 19 i 20 „Gazety muzycznej“ z dnia 15. lipca 1919). W dziewiętnastu artykułach tego rozporządzenia zawarto przepisy dotyczące warunków otwierania i prowadzenia szkół muzycznych. Wielki nacisk położono na naukę teorji. Systematyczne prowadzenie nauki teorji muzyki (ogólnych zasad, harmonji, kontrapunktu, nauki form, instrumentacji, estetyki) i obowiązkowe uczęszczanie na wykłady teoretyczne wszystkich uczniów szkoły rzeczywistych t. j. tych, którzy dążą do osiągnięcia zupełnego wykształcenia i pretendują do świadectw, jest warunkiem istnienia szkoły. Nikt nie otrzyma świadectwa ukończenia szkoły, kto obok przedmiotu głównego (fortepian, skrzypce, śpiew, lub jaki inny) nie wykaże się zdobyciem dokładnych wiadomości w zakresie nauk teoretycznych.

Kontrolę nad działalnością szkół muzycznych w kraju dokonywać będzie Ministerstwo w drodze wizytacyj. Początkowo okaże się wizytacja taka niewątpliwie dopiero krokiem wiodącym do pierwszego zapoznania się ze stanem szkół muzycznych naszych. Wybitniejsze, są bezsprzecznie na zewnątrz znane dostatecznie, gdyby szło o opinję ogólną tylko; ich system bowiem stoi pod kontrolą publiczności, zalety i braki szkoły są zwyczajnie wszystkim wiadome, ogół zaś tylko w pewnych poszczególnych punktach nie umie zdać sobie sprawy ze stanu rzeczy. Ale istnieje bardzo wiele szkół mniejszych, które nie są niczem innem, jak pewną modyfikacją nauki prywatnej. Tu już wszystko zależy od kwalifikacji kierownika i kierowniczki; bywa bowiem i tak, że właściciel szkoły jest sam jeden kierownikiem i jedynym nauczycielem przedmiotu głównego i przedmiotów teoretycznych, egzamin państwowy, na mocy którego wydano koncesję, składany był niejednokrotnie tylko w celach zdobycia sobie renomy i powagi, a nietyle podstaw naukowych. Więc jest na co zwrócić uwagę, jeżeli nauka muzyki ma być podniesioną i ujednostajnioną. Nie wypowiadamy się przez to bynajmniej przeciw istnieniu szkół małych, bo forma ta jest w każdym razie lepszą od nauki prywatnej i dla obu stron korzystniejszą, oczywiście w przypuszczeniu i należytej dyscypliny szkolnej i należytego systemu, dającego uczniowi możność wykształcenia się zupełnego. Lekcje prywatne pozostałyby zatem dla dwojakiego rodzaju nauki, albo w zakresie bardzo swobodnym, dyletanckim, albo w zakresie zupełnie ścisłym; w pierwszym wypadku, gdy zupełnie na uzyskaniu dokładnej wiedzy nie zależy, w drugim gdy idzie o specjalne wykształcenie lub tegoż dokończenie już tylko, rozumie się na tle dokonanego już poprzednio doskonałego umuzykalnienia się i ogólnej kultury artystycznej częściowo chociażby zdobytej.

Niema wątpliwości, że wizytacje któregoś z członków Ministerstwa w tym duchu będą sprawę nauczania muzyki traktować i odgra-

niczą z całą dokładnością różnicę wymagań stawianych następnym kategorjom szkół: 1. konserwatorja (wszystkie instrumenta i śpiew, działy umuzykalniające i wszystkie działy teorji, szkoła dramatyczna. Wykształcenie zupełne zdążające do wydawania samodzielnych sił zawodowych, 2. Szkoły muzyczne wyższe (Nauka gry na głównych solowych instrumentach i śpiewu, działy umuzykalniające i teorja. Wykształcenie zupełne, zawodowe). 3. Szkoły muzyczne (poszczególne instrumenta lub śpiew, umuzykalnienie, teorja). Pierwszym i drugim przysługiwałoby prawo dyplomów jakoteż prawo zakładania seminarjów.

St. Niewiadomski.

Dr. JÓZEF REISS.

TRZEJ KOMPOZYTOROWIE KRAKOWSCY.

Marjan Rudnicki — Stanisław Lipski — Bolesław Walewski.

Śmiało można mówić o „szkole“ krakowskiej. Jeśli się zważy, że od sławnego organisty wawelskiego Wincentego Gorączkiewicza snuje się poprzez Niedzielskiego, Deca, Galla, Morelowskiego, Świerzyńskiego, nić tradycji, że głównie w Krakowie rozwijał i rozwija nadal swą bogatą twórczość Władysław Żeleński, że pod jego wpływem pozostawali niemal wszyscy kompozytorowie, którzy wyszli z Krakowa bez względu na to, czy gdzieindziej pracują i piszą wśród nowych warunków czy też tutaj zostali — to nie bez uzasadnienia można przyjąć istnienie „szkoły“, jako wspólnej cechy pewnego kierunku w naszej muzyce. Nie idzie mi o to, ażeby te wspólne cechy wyłowić i scharakteryzować je, nie idzie mi o to, by nakreślić historyczny obraz tej „szkoły“ i jej stylu, lecz idzie mi o zwrócenie uwagi na trzy najwybitniejsze osobistości wśród młodszych kompozytorów krakowskich; dam krótkie sylwety tych trzech kompozytorów, którzy stale w Krakowie przebywają, pozostają pod bezpośrednim wpływem jego atmosfery, wchłaniają w siebie poezję jego murów i naodwrót muzyce Krakowa nadają odrębne piętno.

Kraków nie posiada obecnie żadnych warunków korzystnych dla kompozytora. Dzisiaj stoi Kraków pod względem muzycznym na stanowisku zaścianka. Tu właściwie nic niema, ale zato wielkie pretensje i wymagania — to jest właśnie typowa cecha partykularza. Wszakże w Krakowie niema opery, tego najelementarniejszego środka, służącego dla umuzykalnienia ogółu, niema orkiestry symfonicznej, nie mówiąc już o tem, że niema kwartetu smyczkowego, ale co więcej niema stałego chóru, pielęgnującego systematycznie klasyczną muzykę wielogłosową, bo przecież przygodnie występujący chór męski lub żeński nie może być miarą wokalnej kultury Krakowa. Kompozytor żyje więc bez wszelkiej dodatniej pobudki. Miasto nie daje mu żadnych wzorów; martwotę życia muzycznego przerywają co najwyżej przygodne koncerty przejezdnych wirtuozów-solistów, których występy dla umuzykalnienia ogółu nie mają żadnego znaczenia; stereotypowe programy, nie odświeżone żadną nowością, służą jedynie do popisu ich „sztuki“. Kompozytor, pracujący o takich warunkach i w takiem środowisku, nie może liczyć na to, by usłyszał swoje kompozycje z estrady koncertowej, gdyż brak ludzi, którzyby je wykonali; pisze więc istotnie tylko dla siebie, z twórczego nakazu, z najidealniejszych pobudek, naprawdę bezinteresownie.

„Sobie śpiewam a Muzom“ może śmiało powiedzieć kompozytor krakowski. A jednak twórczość nie zamiera. Kraków ma może więcej kompozytorów, aniżeli każde inne miasto polskie. Zacznijmy od jednego z najmłodszych. Jest nim Marjan Rudnicki. Urodzony w r. 1888 w Krakowie, pobierał początkowe nauki w domu od ojca, kierownika szkoły ludowej i nauczyciela gry fortepianowej; później uczęszczał do gimnazjum im. Sobieskiego, a równocześnie uczył się muzyki w Konserwatorjum: u prof. Barabasza gry fortepianowej, teorji zaś u prof. Deca i Szopskiego; studja muzyczne kontynuował w Instytucie muzycznym pod kierunkiem p. Klary Czopp-Umlaufowej i prof. Bolesława Walewskiego. Niestety trudne warunki materjalne zmusiły go do przerwy w tej pracy; w celach zarobkowych trzeba było jeździć, by na koncertach akompaniować solistom, grać w kabaretach; w końcu przez trzy lata pracował w kinoteatrze jako pianista i dyrygient „orkiestry“ tamtejszej. Nie pozostało to bez wpływu na twórczość; wtedy bowiem powstały dwa muzyczne poematy do filmów: „Antoniusz i Kleopatra“ i „Sąd boży“.

W 1916 r. objął Rudnicki stanowisko dyrygienta operetki, wprowadzonej do „Teatru powszechnego“, a gdy Towarzystwo operowe rozpoczęło swoje przedstawienia w sezonie letnim, czynny był także w operze. Była to praca żmudna: bez należycie przygotowanych sił trzeba było opracować repertuar operetkowy; włożywszy w to mnóstwo energji, odchodził z tem przeświadczeniem, że sprawa, której służył, nie była nawet marnym surogatem sztuki. Mimo tych ciasnych warunków działalność jego jako dyrygienta dowiodła, że talent i gorliwe zabiegi koło sprawy wydać mogą nadspodziewane rezultaty. Wybitne kwalifikacje jego uznano powszechnie; wyrazem tego jest fakt, że dyr. Młynarski powołał M. Rudnickiego do Warszawy na stanowisko dyrygienta tamtejszej opery.



Jeden ciekawy rys uderza w twórczości kompozytorskiej M. Rudnickiego, oto — brak wszelkiej ambicji, właściwej wszystkim młodym kompozytorom, by dzieła swoje jak najprędzej wydać. Rudnicki nie opublikował dotąd ani jednej swojej kompozycji; wszystko jest jeszcze w rękopisie i czeka na wydawcę; być może, że kompozytor znający nasze zaściankowe i kramikarskie stosunki wśród wydawców nie chce nawet kusić się o porozumienie z nimi, wstrzymuje go od tego jego wrażliwa i subtelna natura, niezdolna do targów o swoją drogą własność duchową.

Drugą cechą twórczości Rudnickiego jest również rzadko u kompozytorów spotykany — krytycyzm; Rudnicki pisze mało, ale zato każda rzecz krytycznie przefiltrowana, przedstawia się wzorowo i pod względem koncepcji i w opracowaniu technicznem. Rudnicki — to liryk; toteż najbardziej odpowiada mu pieśń; ale i w utworach instrumentalnych wydobywa się ta charakterystyczna nuta, która nadaje im cechy poematów lirycznych. Nuta ta dźwięczy niemal zawsze tonem melancholji, wszelako bez zabarwienia sentymentalnego; jestto szczerze uczuciowy ton tęsknoty. Pod tym względem typowe są: Cztery preludja fortepianowe op. 1. ujęte w jeden cykl cztery obrazy nastrojowe, opatrzone programowymi tytułami: „Wyznanie — Tęsknota — Zawód — Wspomnienie“, niewątpliwie echo osobistych przeżyć kompozytora. Utwór ten oznaczył kompozytor jako op. 1., co jednakowoż może w błąd wprowadzić, gdyż poprzedziło go kilka innych kompozycji. W skromności swojej i przeczulonym krytycyźmie kompozytor przekreśla niejako tamte rzeczy, a za pierwszą kompozycję, godną tej nazwy, uważa te cztery preludja. Tymczasem wśród wcześniejszych kompozycji jest kilka naprawdę cennych, świadczących chlubnie o talencie M. Rudnickiego: czyto „Dwie pieśni bez echa“ do słów Konopnickiej, czy pieśń do słów Asty Mayer-Różańskiej: „Nie wolno rzec mi Tobie“; tutaj występują ciekawe kombinacje harmoniczne, nadające kompozycjom Rudnickiego typową i odrębną barwę; jest w niej dziwna świeżość, a zarazem coś wytwornie subtelnego; wogóle u Rudnickiego uderza jedna znamienna rzecz: od pierwszych swoich kompozycji jest on odrazu nawskroś nowoczesny; niema u niego nic trywialnego, niema owych naiwnych środków, tak charakterystycznych u początkujących kompozytorów; odrazu staje przed nami zdecydowana indywidualność, świadomie posługująca się wyrafinowaną techniką subtelnej kultury; odrazu występuje bogata harmonia dysonansowa i barwy modulacyjne, stwarzające specyficzny koloryt o pastelowych tonach. Nie brak oczywista i pewnych niedociągnięć: tak np. w „Piosence Aliny“ („Balladyna“ Słowackiego) widoczna jest walka z formą a raczej konstrukcją; jakkolwiek kompozytor dąży do

jednolitości budowy i nastroju przeprowadzając jeden motyw stały, to jednak nie osiąga tego, czego pragnie tj. organicznej konstrukcji całości. Tu okazuje się, jak wielkie trudności nastręcza forma pieśni. Wszelako Rudnicki nie jest naturą konstrukcyjną, lecz jest kolorystą, u którego na pierwszy plan wysuwa się barwa harmoniczna; stwierdza to niezmiernie wytworny Valse mignonne na wiolonczelę z fortepianem, a w wyższym jeszcze stopniu Romanza na skrzypce z tow. fortep. D dur, której część środkowa Fis-dur mieni się od czaru harmonji, przypominającej to chromatykę Trystanową, to znowu efekty Debussy'ego.

Na barwie oparte są również i Kwartety męskie (10.) znane naszym chórom, nagrodzone na konkursie jubileuszowym lwowskiego „Echa" i krakowskiej „Lutni".

Orkiestralne kompozycje Rudnickiego obejmują muzyczne ilustracje do dramatów i do obrazów filmowych. Na dużą orkiestrę przeznaczona jest dramatyczna muzyka do Roztworowskiego „Kaliguli", zaś na małą muzyka do utworu scenicznego M. Szukiewicza „Powrót Odyssa". Odrębny typ stanowią ilustracje muzyczne do filmów: „Antoniusz i Kleopatra" i „Sąd boży", napisane na „salonową" orkiestrę, jaką zazwyczaj posługują się kinoteatry. Kompozytor niezmiernie skrępowany w swej inwencji muzycznej, musi liczyć się z tymi środkami technicznymi, jakimi rozporządza i nie może swobodnie iść za intencją twórczą; to jedna niedogodność; druga — to liczenie się z czasem; długość każdego ustępu muzycznego zawisła od długości wyświetlonego filmu; a w końcu korelacja pomiędzy „akcją" a muzyką musi tu być o wiele ściślejsza, aniżeli w operze; tu bowiem komponuje się do martwego, zmechanizowanego obrazu, podczas gdy opera, jako organizm żywy, pozwala na swobodę w traktowaniu całości. Momenty te wpływają na charakter takiej muzyki filmowej; tu się rodzi muzyka zupełnie inna, aniżeli muzyka operowa; jestto muzyka wprawdzie ilustracyjna, wszelako nie bez samoistności, muzyka istotnie nawskróś dramatyczna, pełna realizmu, wymowna w swej plastyce uczuciowego wyrazu Nastrojowość — oto jej zasadnicza treść A właśnie Rudnicki jest typem nastrojowca: nieustanna zmiana uczuciowej fali, delikatne odcienie i wibracje uczuć mają w nim subtelnego malarza, który z przedziwną ekonomią szafuje środkami technicznymi i mimo skrępowania umie zawsze utrafić we właściwy ton.

Z prawdziwem zajęciem będziemy śledzić dalszy rozwój tej ciekawej indywidualności, jaką jest Rudnicki.

C. d. n.)

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

I.

Bardzo niedawno, w temże samem miejscu, sprawozdanie z „Polskiego tygodnia", którym opera warszawska tegoroczny rozpoczęła sezon, brzmiało pochwałami i wyrazem nadziei przywiązywanych do nowej dyrekcji i jej energicznej a świadomej celu działalności. Byłoby też rzeczą przedwczesną po miesiącu już żądać nadzwyczajnych postępów, zwłaszcza, że na wznowienie „Halki" przygotowanie „Marji" i „Erosa" musiało pójść sporo czasu. Postępy nie są do osiągnięcia w tak krótkim terminie, szczególnie, gdy o orkiestrę i chóry idzie a właściwie i o zmianę całego systemu w prowadzeniu opery.

Orkiestrę zorganizować łatwiej, mając do dyspozycji dobrych instrumentalistów; uczyniwszy to raz, trzeba następnie czekać tylko na zgranie się tych sił, do czego przy czujności energicznej pałeczki dyrygenckiej i przy wyższych jej aspiracjach artystycznych, przyjść ostatecznie musi. Z chórami trudniej, tu bowiem odgrywają rolę dwa elementy nie umiejące równolegle współdziałać: starzy śpiewacy i młodsi rutyniści i nowicjusze. I jedni i drudzy mają zarówno swoje dodatnie jak i ujemne właściwości; znowu jednakże rzeczą dyrygenta jest wydobyć i z jednych i z drugich wszystko, co niezbędne dla dźwięku, dokładności, wyrazu i ogólnego chórowego efektu. Starzy łatwo popadają w manierę, niedbalstwo i niechęć, młodzi nie są jeszcze umuzykalnieni, nie mają repertuaru, praca z nimi zawsze ciężka, lecz kto wie, czy nie lżejsza niż z „rutynowanymi", gdy ich przyjdzie odzwyczajać od jakichś nawyczek. Chór warszawski jest pod tym względem bardzo podobny do lwowskiego, tylko znacznie liczniejszy, potrafi śpiewać dobrze, gdy chce, lecz również i bardzo marnie, gdy raz sobie w czemś pofolguje.

„Faust" dany w początkach października, był na tym punkcie bardzo znamienny, chóry w akcie II. przedstawiły się jak ruina czegoś, co może dawniej było jakąś artystyczną budowlą, dziś jednak zatraciło prawie w zupełności pierwotne swoje kształty.

Jeżeli tedy zasadniczo nie należałoby w tak krótkim czasie z wymaganiami występować, to przecież słuchacz o sądzie, cokolwiek wyrobionym nie może się oprzeć zdeprymowaniu, usłyszawszy po kilku przedstawieniach poprawnych a nawet ładnych, takiego „Fausta" lub i „Opowieści Hoffmanna" wypuszczone na scenę po staremu t. j. bez należytej staranności, zupełnie nie w tonie pierwszorzędnej instytucji operowej. Bo nietylko chóry okazały się w tych operach niedość pewne w intonacji i rytmice, lecz w ogóle i zespół cały. Albo tedy najwyższa władza nie zwraca na to dostatecznej uwagi, albo może korepetytorzy i dyrygenci nie mają dość czasu czy siły na staranne opracowanie rzeczy idącej na scenę. Istotnie, opera warszawska nie jest dobrze zaopatrzona w tego rodzaju artystyczne jednostki. Najlepszym dyrygentem jest tu bezsprzecznie sam Młynarski; jeżeli jednak jako dyrektor naczelny nie ma pod sobą kapelmistrza równie jak on zdolnego, człowieka rutynowanego, lecz z temperamentem; praktyka, lecz zarazem i idealistę; to trudno, aby dla opery mógł dużo zdziałać, prowadząc równocześnie Filharmonję i konserwatorjum, co samo dla siebie już dużo czasu zabiera.

W pierwszym miesiącu te niedostatki łatwo było wytłumaczyć bądź nieułożonemi jeszcze stosunkami, bądź trudnościami w rozwinięciu repertuaru, bądź wreszcie innemi przeszkodami. Za pierwsze też wykroczenia bezsprzecznie należy się absolucja. Że jednak w tych wykroczeniach kryją się zarodki dalszego zła, przeto milczeć trudno, przeciwnie, wytknąć je należy. Bo operze warszawskiej nie wolno zapominać o tem, że jest obecnie przodowniczką wszystkich polskich scen i że ideały jej artystyczne powinny wyżej sięgać ponad „Żydówkę" lub „Madame Butterfly" z napisem na okienku kasy: „wszystkie miejsca wysprzedane"...

Sezon koncertowy rozpoczął się. Warszawa nie rozporządza stosowną ilością sal koncertowych, rzecz to dość osobliwa. Sala Filharmonji daje się zastosować tylko do największych koncertów, symfonicznych albo wirtuozowskich z współudziałem orkiestry. Naprzód bowiem trzeba mieć imię albo bardzo popularne, albo bardzo rozreklamowane, ażeby zapełnić ogromną ilość miejsc, następnie zaś niekażdy rodzaj muzyki i nie każda produkcja artystyczna znajdą tu odpowiednią przestrzeń i odpowiednie ramy dla siebie. Sala Grossmana przy ulicy Mazowieckiej jest bardzo mała, mieści tylko 250 osób. Tu odbywają się koncerta wszystkich śpiewaków i śpiewaczek, pianistów i pianistek, którzy tylko na pewne szersze grono osób liczyć mogą, a chcą mieć salę zapełnioną. Objawem jednak bardzo charakterystycznym dla tutejszego życia muzycznego jest to, że artyści bardzo poważni jak n. p. Melcer albo Petri grywają właśnie w tej małej ciasnej przestrzeni. Inne sale istnieją wprawdzie, ale oddawane bywają tylko na cele dobroczynne, albo kosztują tak wiele, że koncertantowi opłacić się nie mogą.

Sala Grossmanna jak dotąd z jakimiś bardzo zajmującemi produkcjami nie wystąpiła. Dopiero w najbliższej przyszłości dadzą się tu słyszeć dwie znane we Lwowie śpiewaczki: p. Celina Nahlikówna dnia 23. bm. i p. Stanisława Szymanowska dnia 25. b. m., a nadto wiolinistka Bersonówna. Natomiast w Filharmonji rozpoczęły się już koncerty symfoniczne było ich dotąd trzy, oprócz popołudniowych. Ostatni przyniósł słuchaczom Mozarta Uwerturę do „Fletu czarodziejskiego", Regera Warjacje i koncert fortepianowy Czajkowskiego w wykonaniu Józefa Śliwińskiego; przedostatni zaś: Berlioza „Karnawał rzymski", Karłowicza „Oświęcimów" i Lalo „Symfonję hiszpańską" graną przez pannę Dubiską.

Programy te ułożone zajmująco, nietylko ściągnęły szeroką publiczność, ale były w istocie zawartością swą interesujące. Młynarski, jak zauważyć to można, układa je zręcznie, nie przeładowuje ilością utworów, ani też ciężarem ich treści, jakkolwiek już warjacje Regera należą bezsprzecznie do rzeczy niezbyt przystępnych, pewną zaś analogię z tym utworem stanowił w poprzednim koncercie i poemat Karłowicza. I jedna i druga kompozycja były też umieszczone między utworami łatwiej do słuchacza przemawiającemi.

„Oświęcimowie" Karłowicza, to rzecz w całej Polsce już znana. Wrażenia nie chybi nigdy, jeżeli tylko zagra ją orkiestra z odpowiednią jasnością i z należytym polotem. Doskonały jej rozpęd porywa za sobą audytorjum,

które bądź co bądź rozumie, iż ma przed sobą utwór o konstrukcji bez zarzutu, instrumentowany masywnie, organowo, ale bardzo pięknie. Że umysł słuchacza pobłądzi szukając w nim dziejów nieszczęsnej pary kochanków, to rzecz inna; tytuł zdaje się w tym celu został tu jedynie położony, aby z góry uprzedzić słuchacza, iż dźwięki rozegrają przed nim jakąś historję namiętności ludzkich, ponurą i serce rozdzierającą, a zakończoną tragicznie. Nawet i Straussowska stylistyka, którą Karłowicz się posługuje, więcej nie zdoła nam opowiedzieć tonami, a już tem mniej o Polsce, gdzie się ta dziwna sprawa wydarzyła.

Reger naturalnie utworu orkiestralnego nie nazwał, ani go też nie opatrzył jakowymś programem; jest na to za trzeźwy, zdaje się nawet, że czułby się dotknięty, gdyby go ktoś poetą-muzykiem chciał nazwać. Ale też nikomu nic podobnego do głowy nie przyjdzie — raczej budowniczym możnaby go nazwać, chociażby z dodatkiem — gienialny... Kompozycja jest w całości do zbytku masywna. Zdaje się, że to mozajka z najcięższych i najnieprzeźroczystszych kamieni ułożona. Ta zaś właściwość utworu o tyle silniej uderza słuchacza o ile temat, znany Mozartowski temat z sonaty Adur, anielską zaleca się prostotą; Reger zaś był o tyle lojalny, że przedłożył go słuchaczowi w oryginalnej harmonizacji i w całej rafaelickiej czystości autentyka. A co do kwestji „przerabiania", to zastąpienie warjacyj Mozartowskich swojemi jest wprawdzie tem usprawiedliwione, że temat dopuszcza ich dalsze snucie, zwłaszcza z pomocą dźwięków orkiestry, a bardziej jeszcze z pomocą nowoczesnych środków harmonicznych; ale kompozytor nigdy nie uniknie porównań i sądu tak łatwo się nasuwającego, że temat z oryginalnemi Mozartowskiemi warjacjami bardziej stylową całość tworzył, że zrósł się z niemi i stał jednym z najpopularniejszych utworów światowej literatury muzycznej, co też obudza w słuchaczu poniekąd uczucie, jakieby się miało na widok pięknego freska z przeszłości zamalowywanego nowoczesnym pendzlem.

Zaprzeczyć jednak z drugiej strony trudno, że Reger rozwinął istotnie ogromne zasoby techniki w zbudowaniu warjacyj tak bardzo kunsztownych i w niejednem miejscu ładnych, a zajmujących bardzo często, któżbo z najnowszych umie posługiwać się tak nieomylnie i niestrudzenie stylistyką wiązanej muzyki, kto z taką konsekwencją to czyni i kto z równą łatwością nagromadzić potrafi tyle komplikacji tonów? A wśród takiej obfitości dźwięków, każde ucho coś dla siebie sympatycznego wynajdzie chyba z pewnością...

Wykonanie utworów tych pod Dyrekcją Młynarskiego poprawiło w wysokim stopniu opinję Filharmonji zeszłoroczną. Obecny dyrektor nietylko wciąga pierwszorzędne siły do udziału, ale i postarał się o zorganizowanie orkiestry i pracuje z nią widocznie, skoro do rezultatów tak dobrych w krótkim doprowadził czasie. Jak z tego wnosićby wypadało, serce jego bliższe jest Filharmonji niż opery, co u muzyka nie jest tak trudne do zrozumienia, a znajduje potwierdzenie w jednym jeszcze bardziej znamiennym objawie. Oto w dniu 18. b. m. wystąpił dyrektor Konserwatorjum i Filharmonji z wieczorem kwartetowym, wyprowadzając na estradę sali Konserwatorjum — nawiasem mówiąc bardzo sympatycznej, z prostotą ale i smakiem urządzonej — zespół kwartetowy nowo zorganizowany (I skrzypce Irena Dubiska, II skrzypce M. Fliederbaum, altówka E. Młynarski, wiolonczela E. Kochański), którym zainaugurował cały szereg wieczorów muzyki kameralnej.

Pierwszy wieczór nowego zespołu odrazu zapowiedział czem tenże na przyszłość będzie. Program składał się z dzieł Beethovena i Schuberta, kwartety op. 18. Beethowenowski i d-moll Schubertowski oraz pieśni ich obu śpiewane przez p. Trąmpczyńską stanowiły jego poważną i piękną zawartość. A więc będziemy mieć muzykę kameralną w całej powadze jej stylu, a w wykonaniu wytwornem. Bo przyznać należy, iż p. Dubiska, którą słyszeliśmy poprzednio w sali Filharmonji z orkiestrą, tu dopiero, gdzie nie tyle o blask ile o skupioną i przemyślaną grę idzie, wykazała w całej pełni swe kwalifikacje. Wdzięk jej niewieści pozostał sobą, ale w solidności, jaką odznacza się jej gra, można się było dosłuchać i odczucia i zrozumienia rzeczy, pochodzącej z dobrej dyscypliny technicznej i duchowej.

W końcu zapisać należy, iż dzień 17. października jako dzień 70 rocznicy śmierci Szopena, był obchodzony wieczorem, na którym odczyt wygłosił p. Stanisław Bełza, a szereg utworów nieśmiertelnego twórcy wykonał ulubieniec publiczności warszawskiej Aleksander Michałowski.

St. Niewiadomski.

Z POPISÓW.

Lwów, dnia 21. października 1919.

Urządzane corocznie przez liczne szkoły muzyczne popisy są wprawdzie bardzo dobrym środkiem pedagogicznym, posiadają jednak tę wadę, że narażają częstokroć publiczność na słuchanie produkcyj albo zupełnie niezajmujących, albo też nieudałych, gdyż każdy z nauczycieli urządzający popis, chciałby zaprezentować jak największą ilość uczniów bez względu na ich stopień wykształcenia. W obecnych czasach wskutek znacznych kosztów, urządzanie popisu natrafia na wielkie trudności, a mniejsze szkoły musiałyby się albo w zupełności wyrzec popisu, albo też urządzać w nieodpowiednich zazwyczaj lokalnościach szkoły. Aby zatem wszystkim nauczycielom umożliwić popisywanie się uczniami, a poziom takich produkcyj utrzymać na pewnej wyżynie i nadać im jednolity charakter, powziął Polski Związek muzyczno-pedagogiczny we Lwowie chwalebną myśl urządzania zbiorowych popisów.

Pierwsza próba powiodła się w zupełności i mamy nadzieję, że w przyszłości tylko tego rodzaju produkcje szkolne będą urządzane.

Sala była wyprzedana do ostatniego miejsca a produkcje wszystkich występujących okazały się dobre. Rzecz prosta, że uczniowie bardziej utalentowani, lub bardziej zaawansowani zaprezentowali się lepiej, lecz słabej — podnosimy to z uznaniem — nie było wcale.

Do wybitniejszych talentów, lub stojących już na wyższym stopniu wykształcenia należą panie: E. Tomaszewska uczenica p. Liny Sieradziej, H. Kleinówna ze szkoły pny M. Reyssówny, M. Popowiczówna uczenica p. Heleny Oleskiej, C. Adamska (Koncert C dur Webera) uczenica pny Z. Setmajerówny, pna K. Hamerówna (Schubert Sonata A dur) ze szkoły pani Heleny Ottatowej i uczenica pani Eleonory Wawnikiewicz-Tatarczuchowej pna J. Gluzińska, która posiada głos bardzo piękny i znaczną już umiejętność śpiewania.

W popisie tym wystąpiły uczenice następujących szkół: dyr. W. Barącza, Zofji Horoszkiewiczówny, Heleny Oleskiej, Heleny Ottawowej, J. Poźniakowej, M. Reyssówny, Zdzisławy Setmajerówny, Liny Sieradzkiej, Natalji Szczycińskiej, Eleonory Wawnikiewicz-Tatarczuchowej i Czesława Zaremby. *Alf.*

WIADOMOŚCI Z KRAJU I Z ZAGRANICY.

Zdzisław Jachimecki utworzył muzykę do dramatu „Marya Leszczyńska“ Kończyckiego, który ma być wystawiony na scenie Teatru Polskiego w Warszawie.

Robert Perutz znany artysta skrzypek ukończył pierwszą część swych koncertów prowincjonalnych, uwieńczonych jak zwykle bardzo dużym sukcesem. Perutz wystąpi niebawem we Lwowie z koncertem własnym.

Erika Morini do niedawna „cudowne dziecko“ daje we Lwowie własny koncert w sali Filharmonji dnia 4. listopada b. r. Koncert ten urządza Gal. biuro koncertowe M. Tuerka. Program obejmuje dzieła Tartiniego (Sonata djabelska) Bacha (Chaconna) Ernsta (Koncert fis-moll) i Sarasatego.

Jerzy Lalewicz daje pierwszy swój koncert z „Cyklu arcydzieł fortepianowych“ dnia 7. bm. i gra utwory Haendla, Scarlattiego, Rameau, Schuberta i Schumanna, zaś koncert

Prof. Seweryna Eisenbergera, który objął najwyższy kurs fortepianowy w lwowskim Instytucie Muzycznym, odbędzie się 14. bm., a składać się będzie z dzieł Beethovena, Schumana i Brahmsa.

Ministerstwo sztuki wydawszy rozporządzenie dotyczące swojskiego krajobrazu i warunków, które drogom i gościńcom zapewniają wygląd odpowiedni, powinnoby wglądnąć także w rozmaite estetyczne kwestje dotyczące muzyki. Na ulicach Lwowa można naprzykład widzieć i słyszeć katarynki, które nie dość że zadowolenia uchu nie przynoszą żadnego, ale w dodatku rażą oko niesmacznemi ozdobami, obliczonemi chyba na gust gawiedzi ulicznej. Orkiestry wojskowe wymagałyby również krytyki surowszej i opieki staranniejszej.

Wiedeński Związek muzyczno-pedagogiczny Stowarzyszenie nauczycielek muzyki i Gremjum właścicieli szkół muzycznych uchwalili podnieść opłaty za naukę muzyki o dalszych 40 procent, tak, że obecnie podwyżka w porównaniu do cen zeszłorocznych wynosi 100 procent.

Książki nadesłane Redakcji:

Ks. Dr. Antoni Chlondowski: Zasada harmonji, podręcznik dla początkujących. Przemyśl 1913. Nakładem Salezjańskiej szkoły organistów.

Ks. Józef Polit: Nowy Śpiewnik szkolny słowa Anny Fischerówny. Przemyśl 1920. Nakładem Spółki wydawniczej „Praca i Książka“.

Joanna Paulina Loeblowa: Zreformowana nauka śpiewu (Podręcznik do nauki śpiewu w szkole ludowej) i Śpiewniczek do tego: Lwów 1919. Nakładem autorki.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.